

埋もれた中国映画史の断片

——シネアスト^{ダーウィン・ダン}但杜宇とその知られざる映像の世界——

佐藤 秋 成

序

但杜宇は、主に一九二〇年代の前半から三〇年代の後半にかけて活躍した映画監督である。一九一八年に上海において映画製作会社「上海影戲公司」を興し、二一年から三七年まで計43本の作品を手がけた⁽¹⁾。彼は本格的に映画を撮る前、西洋画、漫画、イラストレーション、そして写真分野ですでに頭角を現し、数々の作品を発表する名の知られた存在であった。映画界に身を投じてからは芸術家としての自負を持って、映像の世界でも独自の美意識とスタイルを築き上げた。中国映画の草創期に関わった監督のひとりとして、但は映画がサイレントからトーキーに移行する時期を経験し、中国映画史に実にユニークな足跡を残している。

しかしながら、中国映画史において最も基本となる書物『中國電影發展史』⁽²⁾においては、イデオロギーや革命運動との関連性から、但の作品を唯美主義と唯心論の塊だと定義し、思想性が乏しくてまったく下らないものだという結論が下された。それは、長い間映画界や学界においてひとつの定説として君臨してきた。ところが、一九九〇年代に入ると、但杜宇の映像作品に対する再評価の機運が高まるなか、鄺蘇元、胡菊彬ら中国フィルム・アーカイヴのベテラン研究者が、中国初の長編劇映画の一本で、但の劇映画デビュー作でもある『海誓』(21)や、聯華時代のファンタジー大作『東方夜譚』(31)に注目し、彼らが執筆した『中國無聲電影史』⁽³⁾では、これらの作品を文献的に調べ直したうえ比較的客観的な立場から論述した。二〇〇五年になって、中国映画生誕百周年記念に合わせて続々と出版された『中國電影史 1905—1949 早期中國電影的敘述與記憶』⁽⁴⁾、『中國電影文化史』⁽⁵⁾など映画史関係のどの書物においても、但の初期作品『重返故郷』(25)が言及され、芸術性と社会性の両面から高く評価されている。また、同時期に刊行された『中國電影藝術史』⁽⁶⁾でも、『海誓』が取り上げられており、但が映画撮影の際に使われる照明器具のレフレクターを考案したエピソードも再び紹介された。

ところで、但杜宇の上海時代のフィルムが現存していないため、実際に個々の作品に即して綿密に検証することは不可能である。上記の先行研究もあくまで文献資料に頼って行われたものと思われる。ちなみに、重要な参考資料となる雑誌類など当時の刊行物も、出版されてから早くも七十年から八十年近くの年月が経過しているので、残されたものは極めて限られていると推測している。

本稿では、そうした先行研究を踏まえながら、中国映

画史、とりわけサイレント時代のものを視野に、関係者の証言などを活用したうえで、但杜宇の築き上げた映像の世界への接近を図ってみる。

なお、本稿において紙幅の関係により、但杜宇監督の経歴や画壇、文壇との関わりなど映像分野以外の活躍ぶりは、『ヴィジュアルリスト但杜宇の足跡—1910～1920年代を中心とする中国画壇・文壇・映画界の動きに関する一考察—』という題目で『演劇映像』第48号(早稲田大学演劇映像学会)にて取り上げており、両論者は補完的な関係にある。併読いただければ幸いである。

1. デビュー作『海誓』

前述したように、画家、漫画家、そしてイラストレーター、写真家として多岐に渡って活躍した但杜宇は将来の映画製作を目的に、一九一八年に製作プロダクションの上海影戲公司を立ちあげた。会社をスタートさせてまもなく、但杜宇は写真機の操作経験を生かし、ドイツのエルネマン社製の撮影機の分解と組み立てを繰り返しているうちにその操作方法を独学で習得した。操作技術を身につけた但はその後さっそくデビュー作『海誓』を開北にある空き地にオープンセットを建てて撮影に臨むことになる。

『海誓』の製作は、監督の芸術面に対するこだわりもあって、約一年近くかかった。一九二一年春から撮影の準備に取り掛かり、夏頃クランクインして、実際クランクアップしたのは翌年二二年の一月であった。

この作品は但杜宇の原案で、馮小隱が脚色したものであり、また、当時大いに注目され話題になったモダンガール^{パール・イン}殷明珠⁽⁷⁾の女優デビュー作でもある。但は監督をはじめ、撮影、美術、編集、現像にいたるまですべてのプロセスをひとりで取り仕切った。

撮影においては約21000フィートのネガフィルムが実際に使われていたのだが、編集を経て最終的には6巻もの(約6000フィートのオールラッシュプリント)の作品にまとめられた。このように撮影で実際に使われたフィルムと編集済のフィルムの約四対一に近い比率は、初期の中国映画製作においては極めて珍しいことである。芸術創造にコストを惜しまない但杜宇の作り手としての姿勢が窺われる⁽⁸⁾。

『海誓』の粗筋

少女福珠は、周選青という貧乏な絵書きと恋に落ちて密かに婚約を結び、もしそれに背いたら海に身を投げて死ぬ、とまで誓った。しかし、福珠は財力のある従兄に誘惑され、ついに周との約束を破って

従兄と結婚しようとする。

教会での結婚式の最中、彼女は突然良心に目覚め、周との約束を思い出す。式場から逃げ出した彼女は周のところへ直行。傷ついた周はこれを拒んだ。絶望した福珠は誓約通り、海に投身自殺を図ったのだが、幸いにも周に救われ、二人はめでたく結ばれる⁽⁹⁾。

完成した『海誓』はその後試写と手直しを7回も重ねた末、一九二二年一月二十三日と二十四日の二日間洋画専門館のオリンピック・シアター⁽¹⁰⁾で封切られ、その後、再度の修正を経て一月三十日より同映画館で続映された。

但の親友で大衆文学界の重鎮であった周瘦鵬は上海の大手新聞『申報』のコラムにおいて、『海誓』には欧米映画を髣髴とさせるものがある。実験的な作品とはいっても、これだけ出来上がりが優れていれば、まぎれもなく前途洋々たる未来が開かれるであろう」と、太鼓判を押した⁽¹¹⁾。

『海誓』は、中国映画史上初めて実話や文学、舞台作品に頼らず、純粹に映画製作のために創作された長編劇映画である。実話に基づいて製作された『閻瑞生』（管海峰監督、新亞影片公司製作、21年）や、海外文学の翻案ものである『紅粉骷髏』（任彭年監督、中國影戲研究社製作、21年）と並べて、中国映画史上初の長編劇映画として位置付けられており、また、ジャンルにおいても中国映画初のメロドラマと定義されている。

2. 『古井重波記』

ラヴ・ロマンスものに先鞭をつけた但杜宇は、『海誓』を撮り終えた後、短編『頑童』をはさんで、殷明珠のモガ仲間で「A・A」の愛称⁽¹²⁾をもつ傅文豪を主演に据え、上海影戲の創業に関わった朱瘦菊原作・脚本の悲恋の物語『古井重波記』を手がけた。

『古井重波記』の粗筋

陸嬌娜という若い女性が弟の福培とふたりで金持ちの胡特郎に間借りして暮らしている。得意な刺繍で生計のやりくりを追われる彼女はある日、不注意で刺繍物を落としてしまう。それがきっかけとなって、紛失した刺繍物を拾って届けに来た青年弁護士李克希と出会った。嬌娜の美貌に目を奪われた克希は、数日後に偶然友人の家で彼女と再会する。その後、恋に落ちたふたりは急接近し交際することになる。

一方、大屋の胡特も以前から嬌娜に下心をもち、家賃をただにすることを餌に彼女を自分のものにしようとして企んでいる。それを見抜いた嬌娜は心が動かず、かっとした胡特は滞納した家賃を三日以内に支払うよう彼女に迫る。それを聞いた克希は嬌娜を助け、これがもととなって胡の怨みを買うことになる。仕返しを狙っている胡特は嬌娜と克希の密会するレストランに押しかけて乱暴をはたらく。そのうえ嬌

娜を拉致し、救出に駆けつけた克希までを殴ってけがをさせた。しばらくして克希に助けられた嬌娜は弟を連れて療養中の克希を見舞いに訪ねてくる。感激した克希はついに嬌娜への恋心を打ち明け、プロポーズされた嬌娜も長い間胸のなかに潜めていた身の上話を彼に語り始める。

7年前に親の反対を押し切って恋人のもとに走った嬌娜は、まもなくその恋人との間に男の子が生まれたのだが、図らずも子供の父親が不治の病にかかり、ほどなく息を引き取ってしまう。未亡人の身分を隠し、いい相手を見つけて再婚するようという亡夫の遺志のもとに、嬌娜の息子は幼い弟ということにさせられた。それがいま七つになる福培である。話を聞いた克希は哀れな嬌娜への愛情がますます深まっていく。ところが、ふたりが話し込んでいる真つ最中、ナイフを手にもつ胡特が突然姿を表す。克希を殺害したうえで無抵抗の福培にまで容赦せず手をくだす。愛する男と息子の不慮の死を目の当たりにした嬌娜は、死を直前とした福培から渡されたナイフを持って、胡特の体に突っ込んでいく…⁽¹³⁾。

『古井重波記』は一九二三年四月下旬より公開された。作品に関する反応は『海誓』以上に花々しいものであった。『申報』はその動きを連続的に報道し、関連批評に多くの紙面を割いて掲載した。その一部をまとめて次に紹介しておこう。

作品の構想はきわめて優れたものである。とりわけビジュアル面においては、背景や動くものと動かないものなどが、実にうまく画面構成されており、これまでの中国映画のなかで一番進んでいる創意に満ちた作品である。

（「上海影片公司最新之傑作」、『申報』
一九二三年四月二十三日）

エンパイア・シアターで公開中の上海影戲公司の新作『古井重波記』が、一昨晩に続き昨晩も開演の一時間前に、百人あまりの観客が映画館に殺到し切符を求めて長蛇の列を作った。開演直前の7時前には座席がすべて塞がった。

上映中に満場の観客による鳴り止まぬ大きな拍手が二十数回にも及んだ。

優れた照明は、欧米映画に勝る美しさがある。まさに中国映画界空前の作品だ。

（「〈古井重波記〉開映後之佳況」、『申報』
一九二三年四月二十八日）

撮影の美しさは、中国映画のなかでも断然トップの域に達した。しかも観客動員数はD・W・グリフィスの長編話題作『東への道』さえも抜いた。

（Johnson「観〈古井重波記〉後之又一評論」、
『申報』一九二三年五月二日）

中国映画において最も立派なメロドラマ。ストーリーや撮影、照明、美術、セット、役者、そのいずれも中国映画の最高レベルと傑出した力量を示した作品！

(K女史「観〈古井重波記〉後之意見」、『申報』
一九二三年五月三日)

『古井重波記』が封切られるや、たちまち話題となって、各界から絶賛の声が上がり、関連記事も各大手新聞に相次いで掲載され、その数は数十編をくだらない。これはマスコミによって初めて真剣に取り上げられた国産映画であり、中国映画未曾有の快挙といえよう。

(『古井重波記』不日重映、『申報』
一九二三年五月二十二日)

3. 技術面と芸術面での試み

こうした報道からも分かるように、監督デビュー作の『海誓』から三作目にあたる『古井重波記』にいたるまで、但杜宇の映画作品に対する世間の評価は、作品の内容よりも、おおよそ彼の得意としたヴィジュアル面に集中しており、画家としての彼の資質と美意識をクローズアップしている。独特の作品世界を創出したという意味では、その後に製作された作品の大半にもその姿勢が貫かれており、視覚的表現に力点を置く傾向が顕著に見られる。

映画製作の最大手である明星の看板脚本家で、創業者のひとりでもある鄭正秋も、同じ作り手としての立場から但杜宇の異才に一目を置き、但を中国映画界の巨匠と讃えてその腕前を次のように激賞している。

但杜宇は出版大手の商務印書館が映画界に参入した後、いち早く映画製作に着手し、作品の完成度の高さはあつという間に世間を驚かせた。とりわけ撮影術に造詣が深く、彼の右に出る者はいないだろう。作品ごとに必ず新発明があり、照明のテクニックが巧妙で特筆に値する。セットやロケもいずれも美的なセンスが光っている⁽¹⁴⁾。

中国映画の草創期にあたる一九一〇年代から二〇年代前半にかけて、映画製作の技術面においては、発信源である西洋から十分な知識やテクニックがまだ導入されておらず、撮影機材ですら満足に入手できないため、国産映画でも欧米人が撮影を担当しているケースがしばしばあった⁽¹⁵⁾。

独学で撮影技術をマスターした但杜宇は、室内シーンの撮影にあたって、ライティング効果をいかに向上させるかということで悩んでいるうちに、欧米映画からヒントを得て、木枠に銀紙を貼ったレフレクターを自ら考案し、反射光を人物にあて、明るさを調整する試みを中国映画界において初めて実施したのである。それによって、但の作品はそれまでのうすぼんやりした中国映画に比べ

ると、一段と冴えた明るさと階調を見せた⁽¹⁶⁾。

鄭正秋がいう「新発明」や「テクニック」は、おそらくレフレクターのことを含めた但杜宇ならではの技術的、あるいは芸術的な試みを指しているのだろう。

作家、脚本家の沈寂の証言によると、一九五〇年の末、戦前の明星における大物監督のひとり、『狂流』(33)、『春蚕』(33)などリアリズム調の社会派ドラマで知られた程歩高の紹介で香港九龍の九龍塘にあった但杜宇の自宅を訪れた際に、但が自ら16ミリ映写機を使ってデビュー作の『海誓』をはじめ、いくつかの上海時代の作品を披露してくれたという⁽¹⁷⁾。

作品を興味深く観た沈寂が目にしたのも、やはり但独特の画面作りやカメラワーク、そしてライティング・テクニックであった。「但杜宇の映画は常にカメラとライトの位置に細心の注意を払っており、役者の動きにそってライティングをきめ細かく加減している。しかも撮影場所ごとに、それぞれに明暗の微妙なトーンが表現され、とりわけ叙情的なムードにあわせて醸し出された軟調な効果が秀逸である」と、沈は指摘している。

但杜宇の作品に数多く携わった作家の鄭逸梅⁽¹⁸⁾の証言でも、但の初期作品は野外屋内を問わずもっぱら太陽光をメインとする自然光に頼って撮影されていたのだが、後に閘北の天通菴路にほど近い嚴家閣路に立派なスタジオができてからは、天井から多数の水銀灯を吊るして明るくしたり、光の方向や強弱を調節して場面の効果をよくするためにカーボン・アーク灯を使ったりして撮影を進めるようになったという。

また、画面をダイナミックに豊かに見せるために、但杜宇は実に多彩なアングルとフレーム・サイズを用いて撮影に臨んでいる。鄭の話では、但が小型カメラを担ぎ高所に登って撮影する姿もよく見かけたという。

これらの傾向は、作り手に対して、物語上重要な部分を表現性豊かに練り上げる方法をもたらしただけに違いはない。絵画や写真芸術が装飾的な表現を重んじるように、画家、写真家でもある但杜宇の卓越した絵作りや光と陰を強調するカメラの技法は、映画監督としての装飾的統制力をも証明しているといえよう。

ちなみに、但杜宇作品のセット・デザインなどを手がけたのは、但の画家仲間の錢病鶴をはじめ、一九二一年に創立した洋画家団体「白鵝會」のメンバー潘思同、陳秋草、方雪鵠ら中国美術界の錚々たる顔触れであった。彼らは但のいぶし銀のように研ぎ澄まされた画調作りに大いに力を振るったものと思われる。

4. 急進的な欧米化のもたらすもの

但杜宇の映画作品においては、そのヴィジュアル面における創造的な試みが大いに注目されていると同時に、作品のなかに含まれている非東洋的な性質、あるいはその土台となって彼の創作活動を支える、ある種のバックグラウンドともいべき西洋的な要素も、常に話題となって世間を驚かせている。ときとして「バタ臭い」と揶揄されるほどに、彼の作品における欧米映画の深い影響は

反面教師として糾弾されることもある。

デビュー作『海誓』の時から、すでに登場人物のコスチュームやライフスタイル、美術、セットにおいて、中国の風習や実情に相応しくない個々の場面の西洋化が問題点として挙げられており、前述したように、周瘦鵬も違う意味で同作品に含有された欧米映画の要素を指摘している。このことは中国映画がそれほど盛んに欧米映画を摂取していたことを意味するだけでなく、映画を見る側にもそういった意識が強かったことを実に雄弁に物語っている。それは草創期から成長期にかけての中国映画が欧米映画をどれほど積極的に取り入れたかということの記録でもある。

但杜宇の作品に限らず、この時期において、『滑稽大王游滬記』（張石川、22）のような明らかにチャップリンのドタバタ喜劇の模倣として作られた単発作品の例もあれば、朱瘦菊らが主宰する大中華百合の作品に代表されるような、欧米文学に題材を借りて「欧化」ものを数多く製作したプロダクションもある。なかには自分の容姿を金髪碧眼の西洋人に変えようと発言した監督すらいたという⁽¹⁹⁾。そうした模倣ジャンルの流行には、租界都市・上海を拠点とする中国映画の急進的な欧米化の傾向がはっきり現れている。

伝統演劇の京劇や、伝統演劇と新劇の中間的な性格をもつ文明戯と深い関係にあった草創期の中国映画界で、これだけ欧米的な映画のモードが出現したこと自体に注目する必要があるし、また、西洋文明の波が押し寄せていた、当時の上海を中心とする中国の大都市を取り巻く文化的環境にも言及せねばなるまい。

ここで、ひとまず映画が西洋から中国に上陸した十九世紀の末頃から一九三〇年代にかけての、中国における映画館の数や外国映画の上映状況を覗いてみよう。

おおまかな統計データによると、一八九六年から一九三二年における、イギリス、スペイン、ポルトガル、イタリアなど外資系の所有する映画館の数は、香港、上海、北京、天津、ハルビン、広州、台湾各地で約40館近くに達している。その建築様式、立地条件、上映設備、サービスなどは、いずれも中国資本の映画館に遥かに優っていた。

一九〇八年から三二年にかけて、上海に次々と建設された外資系映画館だけでも25館を超え、当時上海にある映画館の総数の半分以上を占めているし、しかも中国全土にある外資系映画館の半数以上を占めていたのだ⁽²⁰⁾。

無論、外国映画は外資系の映画館だけでなく、中国資本の映画館でも数多く上映された。中国の映画プロダクションが乱立期に入っていた一九二五年を見ても、一年間に約450本もの外国映画が上映され、しかもその9割までがアメリカ映画であった⁽²¹⁾。

第一次大戦前には、パテやゴーモンを中心としたフランス映画が中国の映画マーケットをほぼ独占していたのだが、戦争の影響でフランス映画の供給が大幅に減少してしまったため、それに代わって、一九一六年頃からアメリカのフィルムが入ってくるようになったのである。

一九二六年から三二年にかけて、ユニバーサル、パラマウント、MGM、フォックス、ワーナー・ブラザーズなどアメリカの大手映画5社が、相次いで上海に事務所を設置し、中国国内におけるハリウッド映画の配給網を着々と築き上げた。

ある調査では、一九二七年一月二十五日に、上海、北京、天津、広州の映画館で上映されたアメリカ映画と中国映画の比率は次のような興味深い結果となった⁽²²⁾。

上海7：3、北京1：1、天津4：3、広州2：1。

この数字からも、中国の映画マーケットに進出するハリウッド映画の凄まじい勢いが容易に読み取れるだろう。

そもそもこうした環境のなかで創作活動を開始した但杜宇も、西洋文化の摂取にその青春時代の情熱を大いに燃焼させたのである。画家として駆け出しだった頃から、但は欧米のグラフ雑誌を愛読し、西洋の名画を手本に絵の模写もした。鄭逸梅をはじめ、但の複数の親族からの証言によると、但もまた外国映画、とりわけハリウッド映画をよく観ていたようだ。映画界に活躍の場を移してからは、但は自ら大型のフォードを運転し、撮影所のスタッフや家族とともに、ときには数台の車に文壇、画壇、映画界の友人たちを分乗させ映画を観に出かけた。映画の帰りに流行のカフェに集まり、友人・知人同士が輪となって、熱くなるまで感想を語り合うこともしばしばだった。

また、自社映画の撮影が行き詰まった際、但はときおりパジャマ姿のまま車で洋画の専門館に直行することもあった。ちなみに、観た外国映画のなかにお気に入りのワン・シーンやワン・ショットがあれば、即時にそれをなんとかして自分の作品のなかにうまく取り入れようと発奮する。その試みは満足するものが出来上がるまで何度も繰り返されたという。

当時、但杜宇のように、外国に積極的に目を向け、西洋文化を本気で摂取しようとした人間は、彼の周りだけでも数多く存在していた。映画界の同業者は別として、彼と親交を結び、あるいは彼の映画作品にアイデアや原作、シナリオを提供しつつ、多かれ少なかれ彼に影響を与えていた“鴛鴦蝴蝶—『禮拜六派』”と呼ばれた大衆文壇の作家のなかにも、海外作家の文学作品の翻訳や紹介に意欲的に取り組んだ人は何人もいた。

例えば、包天笑と陳冷血が編集に携わった『小説時報』（一九〇九年の創刊号から、臨時増刊を含めて、全部で44号ある）において、翻訳ものは五分の四を占めている。正確には、1004ページのオリジナルものに対して、翻訳ものが4510ページにも達しているのである。

また、包天笑が一九一五年から手がけた大型季刊誌『小説大観』でも、全15号のうちに、オリジナル長編小説18本と短編100本に対し、翻訳ものの長編は26本、短編は50本を占めている。

一方、嚴獨鶴や程小青らがコナン・ドイルの「シャーロック・ホームズ」シリーズに強く惹かれて、手がけた翻訳は、一九一六年に『ホームズ探偵案全集』として刊

行された。

周瘦鵬もまた欧米の有名小説家の短編作品を精力的に翻訳し、一九一七年に3巻ものの『欧米名家短篇小説叢刊』を上梓している⁽²³⁾。

5. 模倣から折衷へー“哲学映画”の誕生

このように、模倣や翻訳を通して映画と文学は、それ以前の中国の伝統のなかでは存在しなかったような、より「西洋的な」ドラマツルギーや文体を徐々に備えるようになった。映画作家の場合は西洋的な物語と表現のモデルへの接近を強めることによって、自国の伝統を少しずつ崩壊させた。しかし、その一方で、「中国固有の」性質を提示するために、折衷的に自国の源泉からも題材を借用している。彼らは欧米伝来のプロット構造や文体を、中国的題材といかにもうまく融合させるかを身をもって実験し続けた。

その意味では、一九二五年に発表された但杜宇の社会派ドラマ的な特徴を覗かせる野心作『重返故郷』も、こうした試みのひとつの例として見ると興味深いところがある。この作品では、田舎に生まれ育った性格の異なる5人姉妹が、都会に豪邸を構えるお金持ちの叔母のところへ遊びに行くことをきっかけに、家の財産を喰い物にする従兄とその悪友たちに囲まれ、次々と罠にはめられて悲惨な結末を迎えるさまが描かれている。

作品において、すべての登場人物がそれぞれの役柄や性格に合わせてそれにぴったりの名前が付けられている。例えば、5人姉妹が順次「素女」、「貞節」、「美麗」、「虚栄」、「青年」と名付けられており、5人姉妹の母親が「光陰」と呼ばれているのである。また、息子をひたすら甘やかす叔母夫妻が「溺愛」と「懦弱」、その放蕩息子とその悪友が「金銭」、「諂媚」、「引誘」、その他の悪党が「色欲」、「妖冶」、「強権」とそれぞれ命名されている。

一方、誠実な人柄と義侠心に富む若き画家とその仲間が「誠懇」と「俠義」という名前を与えられて、登場人物のキャラクター性は実に単純明快な明暗法に基づいて色分けされているのである。

当時刊行された映画の解説によると、長女の素女には5人姉妹の素質や特徴などが凝縮されている。言い換えれば、素女以下の4姉妹は皆彼女の分身となるわけだ。すなわち貞節、虚栄を素女の「品行」、青年を彼女の「年齢」、美麗を彼女の「容姿」と定義し、それぞれのパーツが一体化されることによってはじめて素女の人間像が完成されるのである。ちなみに、人間の一生において品行、年齢、容姿は時間の経つことによって変化するので、その変化の神髄を集約的に表現するために母親には、「光陰」という、それらしき名前が付けられた。

この映画を「場所」を巡って見直してみると、まず田舎＝家族が樂園であると同時にしがらみとしてあり、そこからの離脱を求める若者たちは都会という家族的な紐帯が崩壊した場所で壮絶な無駄死を演じる。したがって、作り手が象徴法と隠喩法を用いて登場人物をコード化

し、いち早く当時の中国における家庭対社会、農村対都市の対立構造を巧みに示した点は、注目すべきところである。ある意味では映像表現を用いてその対立構造をひとつの寓意として示したともいえるのだ。

修辞を凝らした文体でこうした政治的な観念を表現しつつ、勧善懲悪という二元論的な発想をもつ作り手の人生観を反映した『重返故郷』は、封切り当時、ジャンルとしては「哲学映画」というまったく新しいカテゴリーを与えられて宣伝された。公開後、一部の観客から難解だとの声が上がったのだが、インテリ層からは熱烈な支持を広く集めたという⁽²⁴⁾。

映画のテーマとして、中国社会の縮図ともいえるべき農村対都市の対立構造は、後にも複数の映画作品で取り上げられている。但杜宇の下で美術係、俳優、監督として修業を積み、一九二〇年代末に発足した映画製作大手の聯華の代表的な監督に上り詰めた史東山も、師匠の作風を彷彿とさせるような同一テーマを扱った『銀漢雙星』(31)を撮っている。

6. ジャンルと流行

このように、但杜宇の映画を文献で調べてみれば分かるように、彼は実にさまざまなジャンルに関心をもち、多岐にわたって作品作りをしてきた。そのなかに既述の『海誓』、『古井重波記』のようなメロドラマや、『重返故郷』のような社会派ドラマもあれば、チャップリンの『キッド』(20)やメリー・ピックフォード主演の『小公女』(17)からアイディアを拝借した『棄児』(23)、『小公子』(25)、そしてD・W・グリフィスの『東への道』(20)を思わせる『失足恨』(32)のような翻案ものも撮っている。

また、映画界においては、一九二〇年代前半から徐々に興隆し始めた武侠小説の動きと相俟って、『奇傑ゾロ』(20)、『三銃士』(21)、『ロビン・フッド』(22)、『バグダッドの盗賊』(24)、『海賊』(26)のようなダーク・フェアバンクス主演の剣劇ものや、フリッツ・ラング監督の『ニーベルンゲン』(24)のようなスペクタクルものが相次いで中国に上陸し、後に中国版チャンバラ映画のルーツともいえる武侠映画『火焼紅蓮寺』を生んで、武侠映画ブームを引き起こすきっかけを作ったのである。

この時期に、そうした流行を敏感に捉えた但杜宇は、『西遊記』の一節から取った『盤絲洞』(27)や、『楊貴妃』(27)、『東方夜譚』(31)といった中国の古典から題材を求めたコスチュームプレーを手がけた。さらに、探偵小説に触発され、但はミステリーの分野にまで手を伸ばして『傳家寶』(26)、『萬丈魔』(28)、『畫室奇案』(30)などの怪奇・幻想ものも撮っている。

但杜宇作品のテーマの大半が当時の文壇、映画界の動きと軌を一にしていることは、そうした幅広い作品群から容易に読み取れるだろう。彼は同時代の小説家、ジャーナリスト、漫画家、あるいは社会学者、写真家によって展開された図像表現を活用し、大衆文化のなかですでに練り上げられた題材や観念を積極的に利用してい

たのである。

一九二〇年代から三〇年代にかけての中国映画界において、言情・哀情小説（恋愛小説）とメロドラマ、譴責・黒幕小説（社会小説）と社会派ドラマ、武侠小説と武侠映画（チャンバラ映画）のような、文壇と映画界の密接な関係から数々の映像作品が生まれたが、このことは同時代の関心事や流行を雄弁に物語っている。

7. 映像表現に独自の話を

但杜宇作品を考察する際に、もうひとつ留意を促しておきたいのは、演劇の強い影響下に置かれた中国映画の草創期において、映画を「動く絵」として捉えてきた但杜宇がいかにして映像そのものの力に訴えて映画表現を構築しようとしていたかという点である。これまで述べてきたヴィジュアル表現を得意とする但杜宇作品の特徴のいくつかは、まさしくその強靱な意志のもとに生まれたものといつてよい。

草創期の中国映画は、俳優の扮装やメイキャップ、そして細かな立ち居振る舞いにいたるまで、多かれ少なかれ文明戯役者の影響を受けていたし、物語の題材としても京劇や文明戯などの豊かなストックをもっていた。いってみれば、中国の映画人が西洋伝来の映画を中国の演劇的文脈のなかで受容したともいえるのだ。国産劇映画の第一号といわれている張石川監督、鄭正秋脚本の『難夫難妻』（13）に登場する役者のほとんどは、鄭正秋が主宰する文明戯の劇団民鳴社のメンバーであり、また現存する最も古い作品で、同じく張石川・鄭正秋コンビの『八百屋の恋』（22）においても、文明戯の演技様式が窺える。こうしたことが、草創期の中国映画にある一定の演技の型を形成するもととなったのである。

しかし、但杜宇の場合、演劇界に深く関わった徐卓呆らが出演したごく少数の作品を除いて、ほとんど舞台と無縁の役者を起用して作品作りをしてきた。また、サイレント時代の作品の字幕に関して、沈寂の証言では、台詞によるメッセージの伝達が必要最小限に留まっているという。この点については、同じく映像表現に力点を置く洪深の作品と、基本的に台詞＝言葉によるメッセージを映画表現の中心に据える張石川・鄭正秋コンビの作品をデータ上で比較してみれば、映画表現に対する両者の着眼点の違いは一目瞭然である。

張石川・鄭正秋コンビの作品においては、通常一本の作品に300枚近い字幕が使用されており、しかも各字幕の字数が多いという。それに対して、洪深のデビュー作『馮大少爺』（25）では、その半分以下の113枚の字幕しか使われていない。字幕の多い『早生貴子』（26）を例として見ても、せいぜい220枚で、ちなみに1枚に10字しかない。但杜宇や洪深と並べて、映像表現に独自の美意識をもつ但の弟子史東山も、同じような傾向があると指摘されている⁽²⁵⁾。

その意味では、役者独特の演劇的な身振りと、台詞＝言葉を意図的に際立たせることに仕えてきた草創期の中国映画は、但杜宇らのような絵作りに形式美と象徴性を

もたらした映像作家の台頭によって、多様な映画モードと映像表現の新しい方向性を示したといえるかもしれない。

8. 上海から香港へ

本稿の冒頭でも述べたように、一九一八年に発足した上海影戲公司是、オーナー社長でもある但杜宇のもとで、三七年までに43本の映画を製作した。そのうちの9割は自社名義で作られたが、残りの1割は、映画が徐々にトーキーへと移行する一九三〇年代の初めに、新しく誕生した聯華と、その後にくれた藝華の名義で撮影されたものである。

聯華は、もともと映画配給会社の華北電影公司を経営していた羅明祐が、当時経営危機に瀕していた黎民偉の民新影片公司や、呉性栽の大中華百合影片公司、そして但杜宇の経営する上海影戲公司などを吸収合併して設立した会社である。

上海影戲は聯華の傘下に入ってそのまま聯華の第5撮影所として再出発するが、但杜宇はそこで『失足恨』（32）など3本の作品を撮った。3本目にあたる『清白』を撮り終えた直後に、閘北にあるスタジオが上海事変の戦火で全焼して廃墟となった。

このスタジオはもともと製作担当の管際安の斡旋によって、閘北の公立病院の余地を借りることで、一九二四年に建てられたものである。緑いっぱい樹木や草花が点在している千坪ほどの敷地には池や小さな土盛りがあり、池のなかには金魚などの観賞用淡水魚も飼育されていた。敷地内の建物としては、撮影、編集、現像などに使うメインの施設をはじめ、化粧部屋、スタッフ用事務室、俳優の控室、セットや道具類を扱う倉庫、図書室、社員宿舎、プールに至るまで取り揃っていた。規模としては最大手の明星には及ばないものの、家族や友人を中心に運営する映画会社としては、精一杯の広さであろう。

撮影ははじめに建てられた周壁も何もない板敷の仮設舞台の上に簡単なセットが組み立てられ、直射日光を防ぐための小さな移動テントが張られ、光線の具合が計られて進められたが、まもなく倉庫のようなダーク・ステージが建てられて、カーボン・ライトによる人工光撮影が行われるようになった。

上海影戲は商務印書館活動影戲部所有の屋根や、四方がガラス張りのガラス・ステージはもっていないものの、ステージを建てる際、欧米と同様の設備を参考にしていたため、カメラを上下左右にスムーズに動かすためのあらゆるポジションとアングルに対応できる機能性の高いものが、但杜宇の強い意向で設計された⁽²⁶⁾。撮影所を失った但杜宇は、福生路（現・雲浮路）にある畔儉儲蓄會裏のジムを借り入れ、臨時のスタジオとして作品作りを継続した。

一九三四年に、但杜宇は上海影戲を改組してトーキー専門の上海有聲影片公司をスタートさせ、藝華の名義で配給されたミュージカル映画『人間仙子』（34）やラヴ・

ロマンスもの『新婚の前夜』(35)を含め、計7本のトーキー映画を製作した。

日中戦争が本格化した一九三七年以降、但杜宇はしばらく香港へ活動の場を移し、そこで上海時代の『盤絲洞』を彷彿とさせる広東語映画『南海艷影』(別名『摩登盤絲洞』、38)を撮った。

太平洋戦争の勃発後、但は香港から桂林、そして貴陽を経由して重慶に赴く。重慶と成都では画展を開いて生計を立てた。戦後、但は再び香港に渡り、九龍半島の九龍塘に家建て、七二年に没するまで住み続けた。

香港に居を定めた但杜宇は、周劍雲や張光宇・正宇兄弟ら上海時代の友人と再会し、彼らの協力を得て大中華、永華、亞洲などの上海や米国資本で作られた映画会社に転々と籍を置いた。そこで、共同監督作品を含めると、メロドラマの『苦戀』(46)、コメディの『花花公子』(52)、ファンタジー大作の『嫦娥』(54)、そして上海時代にダークラス・フェアバンクスの『バグダッドの盗賊』を翻案した『東方夜譚』のリメイク作『新東方夜譚』(47)などを手がけた。また、粵劇の大スターである薛覺先や紅線女らを起用し、広東語映画の『冤枉相思』(47)、顧明道の同名小説より脚色した武侠映画『江湖奇俠 / 第3集』(48)のメガホンも執った。後に、陳實との共同監督作『苦戀』のプリントが現地で発掘され、一九九五年に開催された第19回香港国際映画祭において約五十年ぶりにリバイバル上映が実現され、大いに注目された。

結語

但杜宇の上海時代の映画作品のフィルムがほとんど失われたといわれている現時点において、香港で発掘された彼の晩年の作品は、香港時代の彼の作品を実証するうえで大きな意味をもつだろう。また、これまで文献中心に行われてきた彼の上海時代の作品研究においても、貴重な手がかりになるだろう。

家族や友人で固めるという、多くの点において家内工業的な側面が残っている上海影戲は、トップに立つ但杜宇が製作と監督を兼ね、そのうえ経営面においてもすべて但が一手に引き受けているため、自社カラー、あるいは作品の作り手としてのユニークなスタイルを比較的容易に確立することができたのである。

一九二〇年代から三〇年代にかけて、中国の映画産業は、ハリウッド映画の圧倒的な優位のなかで、独自の道を歩み始めなければならなかった。そうした環境において、同時代の中国の映画作家たちは、中国映画である以前に、まず世界映画史における同時代性を身をもって体験していた。その意味では、但杜宇の作品もまた、同時代の欧米映画の最も芸術意識の高い領域と交わっていたといえよう。

前述したように、これらの作品の類似のなかには、当然のことながら、差異が含まれている。この差異のなかに、作品が包み込んでつ文化や個性の独自性があるゆえ、表現としての作品の独自性が生まれたのである。そこにはひとつひとつ見てみれば実に多くの試行錯誤があ

るのだが、但杜宇の創作活動のあり方は一貫しているのだ。少なくとも、一九四九年の共産党政権樹立後から一九七〇年代までに書かれた但杜宇論のほぼすべてが、彼をイデオロギーのカテゴリーのなかで捉えてきた。とりわけ形式美と象徴性を強調するこの作家の作品のなかには、女性の肉体美を称賛して、中国映画にエロチシズムをもたらしたのも数多く含まれていることから、一方的な批判や非難の声にさらされることも多かったようだ。

本稿は但杜宇という存在をありのままに受け止めるという作業のささやかな一歩であり、既存の政治的な先入観に基づく偏った作家論とは別の観点をもつ必要性を示唆するものである。それは中国映画史において極めて独創的なスタイルを築き上げたこの映画監督の一貫した創作姿勢を、より複眼的かつ横断的な視点から解読していくという新たな作業の始まりを予告するものでもある。

但杜宇は映画作家であると同時に、画家、漫画家、そしてイラストレーター、写真家でもある。さらにまた、同時代の主に“鴛鴦蝴蝶—禮拜六派”と呼ばれた大衆文学の作家たちとも深い関係にあったため、但杜宇の多岐にわたるヴィジュアル世界を発掘し解読することは、中国映画史だけでなく、中国の近現代美術史、漫画史、写真史ないし文学史の研究においても大きな意味をもつであろう。

(付記) 本稿の執筆、資料収集およびここ十数年間の上海での現地調査にあたって、但杜宇監督のご親族である但二春、但遇春両氏の多大な協力を賜った。とりわけ、多方面にわたってご尽力をくださった但遇春氏は、二〇〇六年十二月二十三日に七十八歳の生涯を閉じた。氏は一九五〇年代の初めに上海映画製作所に入社し、プロデューサーや製作管理部門の実務責任者として、四十数年にわたって数多くの作品製作に携わり、上海の映画産業の発展に大いに力を注いだ。ここに深く哀悼の意を表する。

注(1) 43本の作品のなかには、但杜宇が経営者として製作運営に関与し、監督は他人が担当した作品や、他社で製作・配給されたものも含まれている。ただし、但が手がけたドキュメンタリー作品や香港時代の監督作品は含まれていない。

(2) 程季華主編、中國電影出版社、一九六三年。

(3) 中國電影出版社、一九九六年。

(4) 陸弘石著、文化藝術出版社、二〇〇五年。

(5) 李道新著、北京大學出版社、二〇〇五年。

(6) 周星著、北京大學出版社、二〇〇五年。

(7) 殷明珠は江蘇省呉江県の出身。上海のミッション・スクールの名門である中西女塾(孫文夫人の宋慶齡、蒋介石夫人の宋美齡の出身校で知られるお嬢様学校でもある)在学中から、「聰明伶俐、成績優秀、付き合いくて美人、“塾の花”と呼ばれた。スポーツを好み、ダンス、歌、乗馬、水泳などなんでもこなし、バイクにも乗る。もちろん、いつも洋装で外国スターなみの華やかさはまるでヨーロッパ婦

人。そこで Foreign Fashion と呼ばれた。」F・F は Foreign Fashion の略。

当時、「上海の租界には三種類の花が咲いていた。シャレた中国娘、摩登ガール、洋風一辺倒、という三つの社会花である。この三つは雨に洗われた封建遺制にヨーロッパの花粉がふりかかったようなもので、新型の洋風をきどった中国のハイカラ娘たちは、まず租界の社交場に出現し、あっという間に四方に伝播して一大風俗になってしまった。」

「この三種類の花を総称して、ふつうモダン・ガールと呼ぶのだが、その洋風の度合いによって三つに分ける分け方もある。」F・F のほかに、A・A、S・S と呼ばれる女性が存在していた。「A・A は Ace の略。ポーカーの A カードとはキングのこと。キングが 2 枚あれば気持ちも大きくなる。傅文豪という女性がいた。車の運転がうまく、上海共同租界で第一号の運転免許を持っていた。」「S・S は Shanghai Style の略。すなわち上海派。洋風の度合いがもっとも低い。時々ちょっと花を咲かせては、黙々と消えてゆく。」「英語の頭文字をとったこの三つの呼び方は、まるで外国商品についている商標のようなもの、覚えやすくてたちまち全上海に流行し、この三種類のモダン・ガールたちは上海の花として街行く人々の眼をひいた。」

括弧内の引用は中村愿「天才摩登女明星阮玲玉」(海野弘編著『上海摩登』冬樹社、一九八五年、二二九～二四〇頁)に収録。中村愿の文章は、程歩高『影壇憶舊』中國電影出版社、一九八三年によっている。殷明珠は一九二六年二月一日に但杜宇と結婚し、上海影戲の看板女優として但杜宇監督作品の大半に出演している。また、但杜宇の夫人として二人三脚で会社の運営にも携わった。

- (8) 李少白『影史権略』、文化藝術出版社、二〇〇三年、三一八頁。
- (9) 前掲、程季華主編『中國電影發展史 1』、中國電影出版社、一九六三年、四六頁。
- (10) オリピック・シアター(夏令配克影戲院)は、一九一四年にスペイン人 A・ラモスによって共同租界の静安寺路(現南京西路)に建てられた洋画専門の封切り館であり、同年九月四日のオープニング上映でフランス映画がかけられたという。当時、中国資本によるメジャーの封切り館がまだできていないため、国産映画の上映は外資に頼らざるをえない状況が一般的であった。外資系の一番館であるオリピック・シアターは、商売上の長期的戦略から中国人観客を取り込むために、中国映画の封切りに踏み切ったのだが、その代わりに高額賃貸料や雑費などを中国側に押し付け、その分はチケット代に上乗せされた。

一九二一年七月一日に『閻瑞生』がオリピック・シアターで公開された際、劇場側に支払われた賃貸料は一日あたりで 200 元に達し、加えてさらに 200 元あまりの広告宣伝費を含めた雑費が別途に加算された。その結果、チケット代が高騰し、一階席は 1 円で、二階席は 1 元 5 角の値が付けられた。『海誓』の場合はそれが一気に 5 元にまで跳ね上がり、『紅粉骷髏』公開時でも、入場料は 3 元と高めに据えら

れた(鄺蘇元、胡菊彬『中國無聲電影史』、一〇四頁、中國電影出版社、一九九六年。『申報』一九二一年六月三十日広告欄)。当時、上海あたりの工場勤務の男性工員の平均月給が 17.52 元の水準から考えると、映画のチケット代の高さが一目瞭然である(平均月給のデータは張忠民主編『近代上海城市發展與城市綜合競爭力』より。上海社會科學院出版社、二〇〇五年)。

欧米出身者が牛耳る配給会社や映画館チェーンに対抗するために、但杜宇らの呼びかけによって、明星、上海影戲、神州、大中華百合、民新などの大手や中堅製作 5 社が共同出資する配給会社の六合影戲營業公司が一九二六年に発足した。後に友聯、華劇も相次いで加盟した。これはアメリカ映画界で先駆的に確立された製作、配給、上映を一本化する「垂直統合」システムに触発されて設立されたものと見られる。

5 社の製作、配給、上映をまるごと管理下に置くことによって、国産映画の配給回路を確保し、前例のない競争力を発揮した。一九二六から二九年までの三年間、約 100 本の国産映画が六合影戲營業公司によって配給された。

同營業公司是仁記路(現在の滇池路)のバテ社上海事務所が所有するビルのなかに事務所を構えて、明星の周劍雲が代表を務めた。また、5 社の作品を宣伝するために、共通の PR 誌『電影月報』も発行されていた。

- (11) 周瘦鵑「記〈海誓〉」、『申報』一九二二年二月四日。
- (12) 注(7)を参照。
- (13) 『中國影片大典(故事片・戲曲片)1905～1930』、中國電影出版社、一九九六年。
- (14) 前掲、李少白『影史権略』、文化藝術出版社、二〇〇三年、一八頁。
- (15) 前掲書『中國影片大典』の記載だけでも、次のような欧米人カメラマンが中国映画の撮影に携わった。アメリカ人の伊什爾(イシュール)は亜細亜影戲公司において、『難夫難妻』(13)をはじめ、張石川らが監督した十数本の作品の撮影を担当。イタリア人の阿・勞羅(A.E. ラウロ)は、張石川監督の『黒籍冤魂』(16)、アメリカ人の哥爾金は盧壽聯監督の『飯桶』(21)、『四傑村』(21)、イギリス人の郭達亞は張石川監督の『滑稽大王游滬記』(22)、アメリカ人の格里高利(グレゴリー)は張石川監督の『大鬧怪劇場』(23)の撮影にそれぞれ携わった。また、日本人カメラマンの川谷庄平は一九二〇年代の半ば頃から三〇年代にかけて、開心、大中国など中国資本の映画製作プロに籍を置いて、数多くの中国映画の撮影を担当した。
- (16) このエピソードについては主に以下の前掲出版物において言及され、いずれも但杜宇の中国映画に対する技術分野での試みを高く評価している。鄺蘇元、胡菊彬『中國無聲電影史』中國電影出版社、一九九六年。
- 李少白『影史権略』文化藝術出版社、二〇〇三年。
- 周星『中國電影藝術史』北京大學出版社、二〇〇五年。
- (17) 沈寂は一九四〇年代上海でデビューした作家であ

る。当時柯靈が編集長をつとめた文芸誌『萬象』に、人気女性作家の張愛玲とともに寄稿していた。筆者と沈氏とは十数年来の付き合いで、上海を訪れる度に、氏とは歓談を重ね、上海・香港映画界の事情は常に話題のひとつである。

沈氏は一九四九年、香港の映画会社の招聘で現地に渡り、『狂風之夜』、『神・鬼・人』、『白日夢』など十数本の脚本を執筆している。五二年、一連の政治紛争に巻き込まれ、香港政府より国外退去処分を受けた。その直後に朱石麟監督の依頼で、上海に帰る途中、滞在先の広州で『中秋月』、『一年之季』という二本のホームドラマを書き下ろし、五三年と五五年にそれぞれ朱石麟の手によって香港で映画化された。上海に帰った沈氏はその後、上海映画製作所において複数のシナリオを手がけ、また、映画専門誌の編集長としても敏腕を振るった。

近年、沈氏は上海近現代史のエキスパートとして、複数の上海都市文化史に関する書物の執筆と編集に携わり、また女優の阮玲玉、秘密結社の顔役の杜月笙などを描いた小説でも注目を集めている。

- (18) 鄭逸梅 (1895～1992) は“鴛鴦蝴蝶—禮拜六派”と呼ばれる大衆文学の作家のなかで、隨筆の名手として広く知られている。とりわけ“鴛鴦蝴蝶—禮拜六派”作家が大挙して映画界に押し寄せた時期に、但杜宇の映画製作に関わって、数本の脚本を執筆していた。また、一時期但の経営する上海影戲公司に住み込み、同社のPR誌『上海』の編集に携わったこともあって、いってみれば、上海映画界の舞台裏に精通する人物でもある。人民共和成立後も、複数の政治運動の弾圧に生き残って、作家活動を精力的に行っていた。

筆者は一九八一年と九〇年に計二回にわたって、上海在住のある篆刻家の友人の紹介で、長壽路にある鄭逸梅の自宅を訪れ、“紙帳銅瓶室”という愛称で親しまれる書齋（鄭逸梅の書齋は、正確に言えば、上海の伝統的な集合住宅である里弄住宅の二階の後部の梯段の中間に作られている小部屋である。北向きのこの種の小部屋は上海あたりでは“亭子間”と呼ばれている。とりわけ一九三〇年代に活躍した作家の多くが家賃の安いこのタイプの部屋を借りて創作活動をしていたため、彼らのことを毛沢東が“亭子間文人”と呼んだことで広く知られている）で、戦前における上海の文壇事情や、但杜宇と上海影戲公司のことを含めて上海映画界の内幕についてお話を伺った。

但杜宇に関する鄭逸梅の証言の一部は、八二年に出版された鄭の著作『影壇舊聞』（上海文藝出版社）にも収録されている。本稿における鄭逸梅の証言は、すべて上記二回の訪問時に筆者が取ったメモと筆者の記憶に基づいたものである。ただし、鄭の証言と著作において、文献資料や但杜宇の親族の証言と異なった記憶違いの部分も含まれているため、それに関しては適宜訂正を施した。

なお、“鴛鴦蝴蝶—禮拜六派”の呼称は、蘇州大学教授の範伯群がその編著『中國近現代通俗文學史』（江蘇教育出版社、二〇〇〇年）において使われたものである。一九九〇年代から中国で行われた大衆

文学（通俗文学）に対する再評価の一連の動きのなか、範伯群をはじめとする蘇州大学の研究グループが、大衆文学の作家を数多く生み出した蘇州の地の利を生かして、優れた研究成果を上げている。

清朝末期から主に中華民国初期にかけて、文壇を制覇する大衆文学の作家をグループ別で分類する際、その呼び名は作品のジャンル、内容、掲載媒体、活動時期などによって、これまで中国においては“鴛鴦蝴蝶派”、“禮拜六派”、“民國舊派文學”とばらばらに使われており、日本でも学界においては主に“鴛鴦蝴蝶派”という呼び方が大半であったのだが、本稿では、範伯群主編の『中國近現代通俗文學史』の最新研究成果に注目し、その客観的かつ公正な観点に共鳴して、一本化された“鴛鴦蝴蝶—禮拜六派”の呼称を使うことにした。呼称統合の経緯に関する詳細なことは、同著上巻の一三～一八頁を参照された。

- (19) この発言は、大中華百合の看板監督兼俳優の王元龍が、『探親家』（26）を撮り終えた後、自作映画の西洋化のことについて、若い頃の自分の西洋崇拜の思い出を、『探親家』のパフレットに寄せたものである。
- (20) 前掲、李道新『中國電影文化史』、北京大學出版社、二〇〇五年、二〇～二三頁。
- (21) 刈間文俊『中国映画通史』、佐藤忠男・刈間文俊『上海キネマポート』、凱風社、一九八五年、二三〇～二三一頁。
- (22) 前掲、李道新『中國電影文化史』、北京大學出版社、二〇〇五年、二〇頁。
- (23) 範伯群編著『中國近現代通俗文學史』上巻、江蘇教育出版社、二〇〇〇年、二一～二二頁。
- (24) この作品についての評価は、封切り当時の批評のほか、主に以下の前掲書において言及された。李少白『影史権略』、李道新『中國電影文化史』、陸弘石『中國電影史 1905—1949』。
- (25) 前掲、陸弘石『中國電影史 1905—1949』、文化藝術出版社、二〇〇五年、二九～三〇頁。
- (26) 鄭逸梅証言。

*本稿において、特に注記のない場合を除いて、引用された中国語文献の日本語訳はすべて筆者によるものである。

付録

但杜宇フィルモグラフィー及び上海影戲公司作品リスト

■上海時代

◎上海影戲公司

●1921年

○『海誓』

原案：但杜宇

脚色：馮小隱

監督：但杜宇

撮影：但杜宇

出演：殷明珠、周國驥、但二春、陳寶琦、賀蓉珠、賀佩瑛、周湛欽、董廉生

●1922年

○『頑童』

脚本：但杜宇

監督：但杜宇

撮影：但杜宇

出演：但二春

●1923年

○『古井重波記』

原作：朱瘦菊

脚本：朱瘦菊

監督：但杜宇

撮影：但杜宇、經廣馥

出演：AA女史（傅文豪）、但二春、賀蓉珠、王東來、宣剛、韓雲貞（珍）、史東山、王乃東

○『天書』

監督：但杜宇

出演：韓雲貞

○『棄兒』

原案：但杜宇

脚色：朱瘦菊

監督：但杜宇

撮影：但杜宇、經廣馥

出演：但二春、賀蓉珠、韓筠箏、陳璞雲、經廣潤

●1924年

○『弟弟』

脚本：但杜宇

監督：但杜宇

撮影：但杜宇、但淦亭

出演：但二春、賀蓉珠

●1925年

○『重返故郷』

脚本：但杜宇

監督：但杜宇

撮影：但杜宇、但淦亭

出演：殷明珠、賀佩蓉、賀佩瑛、謝彩貞、韓雲珍、徐維翰、史匡韶（東山）、王殿臣、陳寶琦、余省三、但子文、雷美麗、曹克和、趙宛梅、江漢橋、謝雲卿

○『楊花恨』

（別タイトル：『柳絮』）

脚本：周瘦鵬

監督：史東山

撮影：但淦亭

出演：韓雲珍、王乃東

○『小公子』

脚本：但杜宇

監督：但杜宇

撮影：但淦亭

出演：但二春、史匡韶（東山）、賀蓉珠、陳祝三、陳璞雲、謝彩貞、謝雲卿、王殿臣、余省三、但淡民、馬瘦紅

●1926年

○『傳家寶』

脚本：周瘦鵬

監督：但杜宇

撮影：但淦亭

出演：殷明珠、賀蓉珠、賀佩瑛、但二春、王乃東、陳寶琦

○『還金記』

脚本：周瘦鵬

監督：但杜宇

撮影：但淦亭

出演：殷明珠、賀蓉珠、賀佩瑛、陳寶琦、古雲傑、周鴻泉、汪切膚

○『綠楊紅淚』

脚本：周瘦鵬

監督：但杜宇

出演：賀佩瑛、王乃東

○『萍水鴛鴦』

監督：陳寶琦

出演：韓雲娘、周鴻泉

○『三點鐘』

監督：但杜宇

出演：賀蓉珠ほか

○『鄰家女』

監督：但杜宇

出演：殷明珠、賀蓉珠

○『母子』

監督：陳寶琦

出演：江漢橋、但二春

●1927年

○『盤絲洞』

（吳承恩『西遊記』の一節より脚色）

脚色：管際安

監督：但杜宇

撮影：但淦亭

出演：殷明珠、吳文超、蔣梅康、周鴻泉、詹嘉利、賀蓉珠、夏佩珍、徐劍雲、方玲艷、凌雲、周珍珍、周亭亭、

古丹頓、夏文梅、陳寶琦、但二春、薛啓世、陳脫塵

○『楊貴妃』

(別タイトル：『太真外傳』)

脚本：姚蘇鳳

監督：但杜宇

撮影：但杜宇

出演：賀蓉珠、賀佩瑛、夏佩珍、陳寶琦、周鴻泉、張國樞、古雲傑、薛啓世、王謝燕、汪切膚、王意文、王意敏、王意曼、居士風、秦紹襄

●1928 年

○『盧鬢花』

(別タイトル：『小劍客』)

脚本：張惠民

監督：但杜宇

出演：但二春、賀蓉珠

○『萬丈魔』

(別タイトル：『盧鬢花・続編』)

脚本：張惠民

監督：但杜宇

出演：但二春、賀蓉珠

○『金鋼鑽』

脚本：鄭逸梅

監督：但杜宇

撮影：但杜宇

出演：殷明珠、但二春

●1929 年

○『糖美人』

脚本：鄭逸梅

監督：陳寶琦

撮影：但杜宇

出演：賀佩蓉、袁叢美、王初霞、羅克朋、薛啓世、陳琴秀、黃少岩、李少華

○『飛行大盜』

(別タイトル：『妹妹我愛你』)

監督：但杜宇

撮影：但杜宇

出演：殷明珠、但二春、韓蘭根

○『盤絲洞・続編』

脚本：但杜宇

監督：但杜宇

出演：殷明珠ほか

●1930 年

○『媚眼俠』

監督：但杜宇

出演：殷明珠、湯天繡、但二春

○『畫室奇案』

監督：但杜宇

出演：殷明珠、但二春、張玲君

○『豆腐西施』

監督：但杜宇

出演：殷明珠、袁叢美、韓蘭根、羅克朋

○『美人島』

監督：但杜宇

出演：葉娟娟、但二春、張玲君

○『敵血情花』

監督：陸漢萍

出演：林美如、胡北風、賀志剛

●1931 年

○『古屋怪人』

監督：但杜宇

出演：殷明珠、袁叢美、但二春

○『東方夜譚』

脚本：鄭逸梅

監督：但杜宇

出演：殷明珠、王春元、袁叢美

○『亂世驚鴻』

監督：陳寶琦

撮影：洪偉烈

出演：葉娟娟、閔德張、王春元、袁叢美

○『僑海英雄』

監督：陳寶琦

出演：葉娟娟、古雲傑、周鴻泉、夏維賢

●1934 年

○『健美運動』

監督：但杜宇

出演：黎明健、白虹、英茵

●1935 年

○『桃花夢』

監督：但杜宇

出演：殷明珠、白燕、雷夢娜、英茵、容小意、閔德張

●(1936 年)

○『國色天香』

脚本：鄭逸梅

監督：但杜宇

出演：但二春、白燕、閔德張

●1937 年

○『富春江上』

脚本：楊小仲

監督：莊國鈞

出演：黎明健、但二春、陳大悲、李君磐

○『石破天驚』

監督：但杜宇

出演：但二春、白燕、陳一棠

◎聯華影業公司

●1932 年

○『失足恨』

(別タイトル:『賴婚』)

脚本: 但杜宇

監督: 但杜宇

出演: 談瑛、王春元、袁叢美、汪切膚

○『南海美人』

脚本: 鄭逸梅

監督: 但杜宇

出演: 殷明珠、薛玲仙、閔德張

●1933 年

○『清白』

監督: 但杜宇

出演: 殷明珠、羅克朋、閔德張、葉娟娟

◎藝華影業公司

●1934 年

○『人間仙子』

脚本: 江紅蕉

監督: 但杜宇

出演: 袁美雲、馬陋芬、白虹、徐卓呆、倉隱秋

●1935 年

○『新婚的前夜』

脚本: 鄭逸梅

監督: 但杜宇

撮影: 汪吉鑫

出演: 袁叢美、徐卓呆、徐榮鶯、倉隱秋

▲撮影監督として関わった作品

◎快活林影業公司

●1935 年

○『小姨』(閔騫監督)

■香港時代

◎大上海影片公司

●1938 年

○『南海艷影』(広東語)

(別タイトル:『摩登盤絲洞』)

脚本: 但杜宇

監督: 但杜宇

出演: 蘇州麗、林麗萍、梁翠薇、陳倩如、陳莉莉、梁露茜、馮美影、馮應湘

◎大中華影業公司

●1946 年

○『新東方夜譚』

脚本: 公孫英

監督: 但杜宇

撮影: 羅從周

出演: 宇文翠、平凡、金型

●1947 年

○『苦戀』

原作: 吳村

脚本: 卞勳

監督: 但杜宇、陳實

撮影: 金崑

出演: 襲秋霞、呂玉堃、陳娟娟、陳琦、李露玲、金彼得、王斑、姚萍、夏蓮、華夢

◎國家電影製片廠

○『冤枉相思』(広東語)

原作: 高志芬

監督: 但杜宇、陳皮

撮影: 梁洪

出演: 薛覺先、紅線女、林妹妹

◎製作会社不明

●1948 年

○『江湖奇俠』(第3作 / 広東語)

(映画『火燒紅蓮寺』より脚色)

監督: 但杜宇

撮影: 曹進雲

アニメ作画: 鄭逸生

出演: 稽路璐、姚萍、劉克宣、馮應湘、黃楚山、夏寶蓮、陶三姑、蔣世勳、巢非非、魏鵬飛、張臨春、馮敬文、衛道明、賈子秋

◎天河影片公司

●1950 年

○『豹子頭林冲』(広東語)

(施耐庵、羅貫中『水滸伝』の一節より脚色)

監督: 但杜宇

出演: 楊工良、黃金、陳惠瑜、劉克宣、馬縷、蔣世勳、馮應湘、高魯泉、葉仁甫、巢非非、張生

◎亞洲影業公司

●1952 年

○『花花公子』

監督: 但杜宇、陳煥文

衣裳: 但杜宇

出演: 周曼華、鮑方、藍鶯鶯、王元龍、許可、尤光照、李小鶯、姜楠、朱小泉、王琳、蔣光超

◎永華影業公司

●1954 年

○『嫦娥』

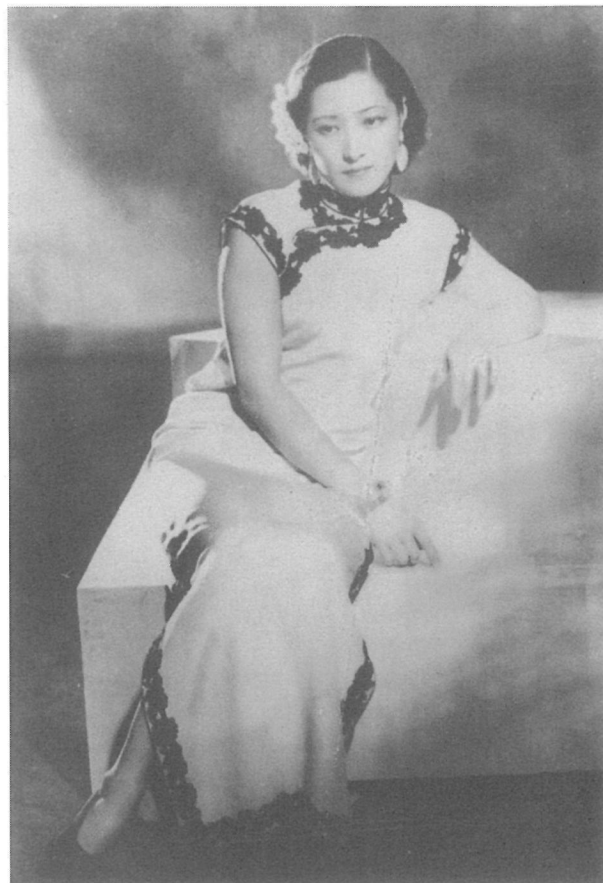
監督: 但杜宇、李翰祥、姜南、古森林

出演: 楊明、田鳴恩、姜南、陳又新、馬金鈴、宋斐華

*本リストの作成にあたっては、『中國電影發展史』(程季華主編、中國電影出版社、一九六三年刊)、『中國影片大典(故事片・戲曲片)1905～1930』(中國電影藝術研究中心、中國電影資料館編、中國電影出版社、一九九六年刊)、『香港影片大全』(香港電影資料館)を参照し、鄭逸梅氏および但杜宇監督の親族の証言を参考にした。



但杜宇 (1927 年頃)



女優で但杜宇夫人の殷明珠 (1935 年頃)



『盤絲洞』 (1927 年)